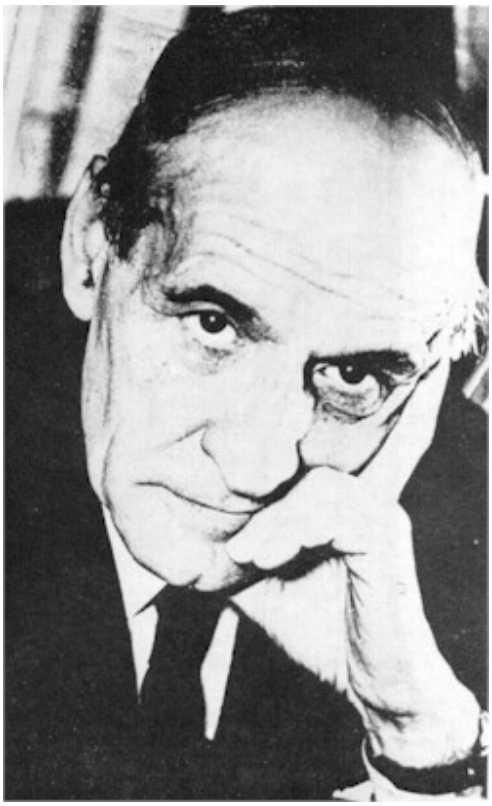
José Ortega y Gasset



Adamo nel Paradiso

ουσια

VISIT…

1. Che direbbe il mio grande amico Alcántara sorprendendomi nel suo orto a rubare frutta? Veramente, quando ci mettiamo a parlare di cose che non capiamo, sentiamo bene quell'inquietudine che morde chi entra senza permesso nel podere altrui: la legge della proprietà, che stiamo calpestando, ci ferisce le piante dei piedi e i nostri sguardi cercano, oltre le siepi, il sorvegliante incaricato di buttarci fuori. Ma Alcántara ama così tanto la pittura, che ha persino piacere se si parla rozzamente delle sue incombenze e gli si manca di rispetto. La mancanza di rispetto, in fondo, è una forma di relazione.

Ad ogni modo non ritengo pernicioso che ciascuno faccia un onesto tentativo di orientarsi su ciò che non conosce. Io cerco di chiarire a me stesso l'origine di quelle emozioni che si sprigionarono dai quadri di Zuloaga la prima volta che li vidi, niene di più. Saranno poi i pittori a dire cosa vi sia d'indovinato in queste riflessioni, perché in verità solo loro sanno di pittura. Il profano si colloca davanti a un'opera d'arte senza pregiudizi: questo è l'atteggiamento di un'orangutan. Senza pre-giudizi non è possibile formarsi giudizi. Nei pre-giudizi, e solo in essi, troviamo gli elementi per giudicare. Logica, etica ed estetica sono letteralmente tre pre-giudizi, grazie ai quali l'uomo si tiene a galla sulla superficie della zoologia e, liberandosi in questo lacustre artifizio, si va edificando in modo quantomai libero, razionale, senza intervento di mistiche sostanze né altre rivelazioni fuorché la rivelazione positiva, suggerita all'uomo di oggi da quanto ha fatto l'uomo di ieri. I pre-giudizi iniziali dei padri producono una decantazione di giudizi, che servono da pre-giudizi alla generazione dei figli, e così, in una densa crescita, in stretta solidarietà lungo la storia. Senza questa condensazione tradizionale di pregiudizi non c'è cultura. I pittori sono eredi della tradizione plastica: riserviamogli il diritto di giudicare di pittura, mentre noi cerchiamo di orientarci verso l'acquisizione di un pregiudizio che organizzi la nostra sensibilità per la luce, il colore, la forma. Davanti al San Maurizio del Greco, voler tornare alla visione primitiva delle cose sarebbe come tentare vanamente un indegno atteggiamento da cinocefalo.

È caratteristico dei quadri di Zuloaga che, appena iniziamo a conversare su di loro, ci ritroviamo coinvolti in questa questione: la Spagna è o non è così? Dunque non si parla più di pittura: non si discute se alle mani o al viso dei personaggi corrisponde una realtà fuori dai quadri. La questine del realismo plastico rimne lì, abbandonata come un sacco che ha sparso intorno bionde monete d'oro. Non c'è prova più precisa del fatto che Zuloaga non finisce là dove finisce la sua pittura. Al di là del métier, Zuloaga continua a tentare qualcosa che trascende linee e colori, qualcosa la cui realtà è discussa. Si noti bene: anzitutto ci troviamo con un piano di pennellate in cui vengono trascritte le cose del mondo esterno; questo piano del quadro non è una creazione, è una copia. Dietro di esso intravediamo quasi una vita strettamente interna al quadro: aleggia su queste pennellate quasi un mondo di unità ideali che pogiia su di esse e s'infonde in queste: quest'energia interna al quadro non è presa da alcuna cosa, nasce nel quadro, vive solo in lui, è il quadro.

Ci sono dunque pittori che dipingono cose e pittori che, servendosi di cose dipinte, creano quadri. Ciò che costituisce questo mondo di secondo piano, che chiamiamo quadro, è qualcosa di puramente virtuale: un quadro si compone di cose; ciò che vi è in più, non è una cosa, è una unità, elemento indiscutibilmente irreale, per il quale non si può cercare in natura nulla che gli sia congruo. La definizione che otteniamo del quadro è forse abbastanza sottile: l'unità tra alcuni frammenti di pittura. I frammenti di pittura, bene o male, potevamo estrarli dalla realtà, copiandola, ma l'unità da dove viene? È un colore, è una linea? Il colore e la linea sono cose; l'unità, no. Ma che è una cosa? Un pezzo di universo; non c'è niente di isolato, non c'è niente di solitario o a tenuta stagna. Ogni cosa è un pezzo di un'altra più grande, fa riferimento alle altre cose, è ciò che è grazie alle limitazioni e ai confini che queste le impongono. Ognuna di esse è una relazione tra varie cose. Pertanto, dipingere bene una cosa non sarà, come supponevamo prima, un'attività così semplice come copiarla: è necessario accertare precedentemente la formula della sua relazione con le altre, cioè il suo significato, il suo valore.

La prova che le cose non sono altro che valori, è ovvia; si prenda una cosa qualunque, le si applichino distinti sistemi di valutazione, e si avranno altrettante cose distinte invece di una sola. Si

paragoni cos'è la terra per un contadino e per un astronomo: al contadino è sufficiente calpestare la rossastra pelle del pianeta e raschiarla con l'aratro; la sua terra è cammino, solchi, messe. L'astronomo ha necessità di determinare esattamente il luogo occupato in ogni istante dal globo dentro l'enorme supposizione dello spazio sidereo: il punto di vista dell'esattezza l'obbliga a convertirla in un'astrazione matematica, in un caso della gravitazione universale. L'esempio potrebe prolungarsi indefinitamente.

Non esiste pertanto quella supposta realtà immutabile e unica con cui poter comparare i contenuti delle opere artistiche: ci sono tante realtà quanti punti di vista. Il punto di vista crea il panorama. C'è una realtà di tutti i giorni, formata da un sistema di relazioni lasse, approssimative, vaghe, sufficiente per gli usi del vivere quotidiano. C'è una realtà scientifica elaborata in forma di sistema di relazioni esatte, imposto dalla necessità di esattezza. Vedere e toccare le cose, in fondo, non sono altro che modi di pensarle.

Immaginate un pittore che osservi le cose dal punto di vista quotidiano e triviale: dipingerà insegne di bottega. O dal punto di vista scientifico: dipingerà schemi per i libri di fisica. O dal punto di vista storico: dipingerà illustrazioni per un manuale. Esempio: Moreno Carbonero. Non stupisca la mia sfacciataggine di citare nomi. Un critico notissimo, davanti a Lanzas, si è creduto in obbligo di fare una simile affermazione: secondo lui -io non c'entro proprio- cercando il quadro nel quadro delle Lanzas, ha trovato solo una pagina portentosa di storia della cultura spagnola.

Io non so nulla di questo: io ora cerco solo di orientarmi su ciò che si deve chiamare pittore, artista pittorico. E secondo quanto sto capendo, il problema sta nel determinare -posto che le cose non sono che relazioni- che genere di relazioni saranno quelle essenzialmente pittoriche. Si supponeva in principio che per Zuloaga è motivo di gloria il fatto che davanti ai suoi quadri ci sorprendevamo a discutere se la Spagna fosse o non fosse come la dipinge lui. Ora la gloria sembra equivoca. Spagna è un'idea generale, un concetto storico. Il letterato di solito simpatizza coi quadri che lo stimolano a muovere il gregge dei suoi pensieri: il letterato gradisce sempre che gli sia reso facile un articolo.

Zuloaga dipingerà idee generali? Il mondo interno dei suoi quadri, che lo innalza al di sopra dei meri copisti, sarà stato costruito attraverso un sistema di relazioni sociologiche? Il dubbio è serio; un quadro che si traduce direttamente in forme letterarie o ideologiche non è un quadro, è un'allegoria. L'allegoria non è un'arte indipendente e seria, ma un gioco in cui troviamo appagamento nel dire in modo indiretto ciò che si potrebbe dire molto bene, e anche meglio, in modo diverso.

No, nell'arte non c'è gioco: non si tratta di prendere o lasciare. Ogni arte è necessaria; consiste nell'esprimere con essa ciò che l'umanità non ha potuto né mai potrà esprimere altrimenti. La critica letteraria ha disorientato sempre i pittori, soprattutto da quando Diderot ha creato il genere ibrido del letterato-critico d'arte, come se la facilità del travaso del contenuto di un'opera estetica in un altro tipo di forme espressive non fosse l'accusa più grave contro di essa.

Tra l'arte di copiare di Zuloaga e la sua capacità sociologica resterà lo spazio per un pittore. Potrà servirci come esempio di artista plastico? Sappiamo già che l'unità trascendente che organizza il quadro non deve essere filosofica, matematica, mistica, né storica, ma puramente e semplicemente pittorica. Quando ci lamentiamo della mancanza di trascendenza che affligge i pittori, è chiaro che non chiediamo alle loro tele di convertirsi in luminosi trattati di metafisica.

2. Col vago proposito di cercare una formula che definisca l'ideale della pittura, ho scritto il primo articolo intitolato Adamo nel Paradiso. E non so bene perché l'ho chiamato così; al termine dell'articolo mi trovavo perduto in questa selva oscura dell'arte, dove hanno visto chiaro solo i ciechi come Omero. Nella mia confusione, mi sono rifugiato nel ricordo di una vecchia amicizia: il dottor Vulpius, tedesco, professore di Filosofia. Molte volte -ho pensato- mi ha parlato di arte quest'uomo sottile e metafisico; eravamo soliti passeggiare di pomeriggio nel giardino zoologico a Lipsia, solitario, umido, coperto di erba verdescura e con alti alberi cupi. Di quando in quando le aquile lanciavano un grido legionario e imperiale; il «Wapiti», o cervo del Canadà, mugghiava

rimpiangendo le lunghe praterie fredde, e non era raro che qualche coppia di anatre s'inseguisse sulle acque in un lascivo bailamme, scandalizzando l'onesto popolo degli animali maggiori e più pudichi. Erano ore profonde e d'indugio: il dottor Vulpius non parlava che di estetica e mi annunciava il suo viaggio in Spagna. Secondo lui, l'estetica definitiva dovrà venire dal nostro paese. La scienza moderna ha origini italo-francesi; i tedeschi hanno creato l'etica, sono stati giustificati per grazia; gl'inglesi per politica; a noi spagnoli tocca la giustificazione per estetica. Così mi diceva tra grandi circonlocuzioni, mentre con esasperante lentezza un addetto del giardino limava all'elefante il callo sulla fronte. L'elefante è pensatore.

Ho chiesto al mio amico di scrivere qualcosa che potesse giustificare il titolo del mio primo articolo. Ciò che mi ha mandato è troppo lungo e «tecnico» o, come diciamo quando di una cosa non c'interessa neppure la superficie: troppo profondo. Tuttavia invito il lettore interessato alle questioni artistiche a leggere ciò che segue e a meditarlo per qualche minuto.

3. Di solito gli appassionati all'arte provano freddezza per l'estetica. È un fenomeno facilmente spiegabile. L'estetica cerca di addomesticare i lombi rotondi e inquieti di Pegaso; vuole incassare in un reticolo di concetti la pletora inesauribile della sostanza artistica. L'estetica è la quadratura del cerchio; di conseguenza, è un'operazione abbastanza malinconica.

Non c'è modo di imprigionare in un concetto l'emozione del bello che scappa dalle giunture, fluisce, si libera come gli spiriti inferiori che il cultore di magia nera tentava invano di cacciare per chiuderli nel ventre delle ampolle. In estetica ci si dimentica sempre di qualcosa dopo aver chiuso faticosamente il baule, ed è necessario riaprirlo e richiuderlo e, alla fine, cominciare di nuovo. Con una peculiarità: ciò che avevamo dimenticato è sempre la cosa principale.

Ne deriva che, di fronte all'opera d'arte, l'osservazione estetica non è mai soddisfacente. Si mostra timida, rozza, servile, come appartenente a un mondo inferiore, dove tutto è più triviale e sordido. Conviene tenerne conto ogni volta che si riflette sull'arte. L'arte è il regno del sentimento, e nella costituzione di questo regno il pensiero può alloggiare solo nelle dimensioni plebee e volgari, può rappresentare solo la volgarità. Nella scienza e nella morale il concetto è sovrano: è lui la legge, costruisce lui le cose. Nell'arte il suo ruolo è semplicemente di guida, di orientamento, come quelle manine ridicole che il Municipio fa dipingere all'ingresso dei paesi spagnoli, sotto cui si legge: «Per di qua si va all'ufficio del dazio».

Così si spiega lo sdegno che gli appassionati d'arte provano per l'estetica; gli sembra filistea, formalista, anodina, senza linfa né fecondità; vorrebbero che fosse ancor più bella del quadro o della poesia. Ma per quanti hanno coscienza di cosa significhi orientarsi in temi simili, l'estetica vale tanto quanto l'opera d'arte.

4. Per orientarsi sul significato di un'arte è opportuno decidere il suo tema ideale. Ogni arte nasce per differenziazione dalla radicale necessità di espressione che c'è nell'uomo, che è l'uomo. Allo stesso modo, i sensi degli animali sono canali particolari che una sensibilità radicale, il tatto, è andata aprendo attraverso la materia omogenea. E non furono il nervo ottico e i bastoncelli terminali dell'apparato visivo a produrre la prima visione: fu la necessità di vedere, la visione stessa, a creare il suo strumento. Un mondo di possibili luminosità sbocciava come un garofano dentro l'animale primitivo, e questo mondo eccessivo, che non poteva essere gustato di colpo, si aprì un cammino, un sentiero, attraverso i tessuti carnosi, un canale di sfogo ordinato verso l'esterno, verso lo spazio, dove riuscì a distribuirsi in modo ampio.

In altri termini: la funzione crea l'organo [1]. E la funzione chi la crea? La necessità. E la necessità? Il problema. L'uomo porta dentro di sé un problema eroico, tragico: ciò che fa, tutte le sue attività, non sono altro che funzioni di questo problema, passi compiuti per risolvere questo problema. Il quale ha un tale calibro che non c'è modo di affrontarlo in una battaglia campale: seguendo la massima: divide et impera, l'uomo lo seziona e lo va risolvendo una parte e uno stadio alla volta. La scienza è la soluzione del primo stadio del problema; la morale è la soluzione del secondo. L'arte è il tentativo di risolvere l'ultima ridotta del problema.

Pertanto, per il nostro tema dobbiamo indicare in che consiste il problema umano da cui, come da un virtuale punto focale, derivano tutti gli atti umani, e poi, mostrando cosa di questo problema è in via di soluzione grazie alla scienza e alla morale, otterremo il problema puro e genuino dell'arte.

Le arti sono nobili sensori per il cui tramite l'uomo esprime a se stesso ciò che non si può formulare altrimenti. Come vedremo, è caratteristico del problema proprio dell'arte l'essere insolubile. Essendo insolubile, l'uomo cerca di abbracciarlo separandone i diversi aspetti, e ogni arte particolare è l'espressione di un aspetto genuino del problema generale.

Ogni arte, dunque, risponde a un aspetto radicale di ciò che di più intimo e irriducibile l'uomo racchiude in sé. E, di conseguenza, questo aspetto non sarà altro che il tema ideale di ogni arte. La storia di un'arte è la serie di tentativi di esprimere questo tema ideale che ne giustifica la differenziazione dalle altre arti: è la traiettoria che percorre come una freccia alata, per centrare laggiù, alla fine dei tempi, il suo bersaglio. E questo punto nell'infinito segna la direzione, il significato, l'essere di ogni arte.

5. Rendersi conto di una cosa non è conoscerla, ma un mero avvertire che qualcosa ci si presenta davanti. Una macchia scura, lontano, all'orizzonte, che sarà? Sarà un uomo, un albero, il campanile di una chiesa? Non lo sappiamo: la macchia scura attende, aspira a che la determiniamo: davanti a noi non abbiamo una cosa, ma un problema. Digeriamo, e non sappiamo cos'è la digestione; amiamo, e non sappiamo cos'è l'amore. Le pietre, gli animali vivono: sono vita. L'animale si muove, a quanto sembra, per impulso proprio; sente dolore, sviluppa le sue membra: lui è questa sua vita. La pietra giace immersa in un eterno torpore, in un sogno denso che pesa sulla terra: la sua inerzia è la sua vita, è lei stessa. Ma né la pietra, né l'animale si rendono conto di vivere.

Un giorno tra i giorni, come dicono i racconti arabi, là, nel Giardino dell'Eden -che secondo il professor Delitzsch di Berlino, nel suo libro Dove si trovava il Paradiso?, era dalle parti di Padam-Aram, andando dal Tigri verso l'Eufrate- un giorno, dunque, Dio disse: «Facciamo l'uomo a nostra immagine». L'evento ebbe una trascendenza clamorosa: l'uomo nacque, e d'improvviso risuonarono suoni e rumori immensi per tutta l'ampiezza dell'universo, le luci illuminarono ogni ambito, il mondo si riempì di odori e sapori, di allegrie e sofferenze. In una parola, quando nacque l'uomo, quando cominciò a vivere, cominciò anche la vita universale.

In effetti, Dio non è altro che il nome che diamo alla capacità di rendersi conto delle cose. Pertanto, se Dio creò l'uomo a sua somiglianza, vuol dire che creò in lui la prima capacità di rendersi conto mai esistita fuori di Dio. Ma il testo venerabile dice soltanto a sua immagine: quindi la capacità donata all'uomo non coincideva esattamente con l'originale divino, era un'approssimazione alla chiaroveggenza di Dio, una sapienza degradata e priva di corposità, un «qualcosa di simile a». Tra la capacità di Dio e quella dell'uomo passa la stessa distanza che tra il rendersi conto di una cosa e il rendersi conto di un problema, tra avvertire e sapere.

Quando Adamo apparve nel Paradiso, come un albero nuovo, cominciò a esistere ciò che chiamiamo vita. Adamo fu il primo essere che, vivendo, si sentì vivere. Per Adamo la vita esiste come problema. Dunque cos'è Adamo, col verdeggiante Paradiso intorno, circondato di animali - giù, lontano, i fiumi coi loro pesci inquieti, e più in là i monti dal petreo ventre, e poi i mari e altre terre, e la Terra e i mondi? Adamo nel Paradiso è la pura e semplice vita, è il debole supporto del problema infinito della vita. La gravitazione universale, l'universale dolore, la materia inorganica, le serie organiche, l'intera storia dell'uomo, le sue ansie e le sue esultanze, Ninive e Atene, Platone e Kant, Cleopatra e Don Giovanni, il corporeo e lo spirituale, il momentaneo e l'eterno e il perdurante... tutto gravitante sul futuro rosso, subitamente maturo del cuore di Adamo. Si comprende tutto il significato della sistole e della diastole di quella minuzia, tutte quelle cose inesauribili, tutto ciò che esprimiamo con una parola dai contorni infiniti, VITA, concretizzato, condensato in ciascuna delle sue pulsioni? Il cuore di Adamo, centro dell'universo, cioè l'universo integro nel cuore di Adamo, come un liquore bollente in un bicchiere. Questo è l'uomo: il problema della vita.

6. L'uomo è il problema della vita.

Tutte le cose vivono. Come -ci si dirà-, vuol restaurare le visioni mistiche della natura? Fechner voleva che i pianeti fossero esseri viventi, dotati di istinti e di una possente sentimentalità, come enormi rinoceronti astronomici che giravano nelle loro orbite mossi da formidabili passioni sideree. Fourier, il ciarlatano Fourier, attribuiva ai corpi celesti una vita peculiare, che chiama aromale, e secondo lui l'attrazione universale non era altro che l'espressione matematica delle relazioni amorose perpetumente intercorrenti tra gli astri, che si scambiavano aromi come fidanzati cosmici. Sarà forse qualcosa di simile ciò che voglio dire, dicendo che tutte le cose vivono?

Torniamo ancora a prender gusto al misticismo? Niente meno mistico di ciò che io voglio dire: tutte le cose vivono. La scienza sembra ridurre il significato della parola vita a una disciplina particolare: la biologia. In base a questo, la matematica, la fisica, la chimica non si occupano della vita, ed esisterebbero esseri viventi -gli animali- ed esseri non viventi -le pietre. D'altra parte i fisiologi, volendo definire la vita mediante attributi puramente biologici, si perdono sempre, e non hanno ancora raggiunto una definizione che si regga in piedi. Di contro a questo, oppongo un concetto di vita più generale, ma più metodico.

La vita di una cosa è il suo essere. E cos'è l'essere di una cosa? Un esempio ce lo chiarirà. Il sistema planetario non è un sistema di cose, nella fattispecie di pianeti: prima che fosse ideato il sistema planetario, non c'erano pianeti. È un sistema di movimenti, pertanto di relazioni: l'essere di ogni pianeta è determinato dentro questo insieme di relazioni, come determiniamo un punto in un reticolo. Dunque, senza gli altri pianeti non è possibile il pianeta Terra, e viceversa; ogni elemento del sistema ha la necessità di tutti gli altri: è la relazione mutua con gli altri. In base a ciò, l'essenza di ogni cosa si risolve in relazioni.

Non altro è il senso più profondo dell'evoluzione nel pensiero umano dal Rinascimento ad oggi: la dissoluzione della categoria di sostanza nella categoria di relazione. E poiché la relazione non è una res, ma un'idea, la filosofia moderna si chiama idealismo, e quella medievale, che comincia con Aristotele, realismo. La razza ariana pura secerne idealismo: così Platone, così quell'indiano che scrive nel suo purana: «Quando l'uomo mette il piede a terra, calpesta sempre cento sentieri». Ogni cosa è un crocevia: la sua vita, il suo essere è l'insieme delle relazioni, delle reciproche influenze in cui si trovano tutte le altre. Una pietra sul bordo del cammino necessita del resto dell'universo per esistere [2].

La scienza si affanna a scoprire questo essere inesauribile che costituisce la vitalità di ogni cosa. Ma il metodo usato compra l'esattezza al prezzo di non conseguire mai completamente il suo impegno.

La scienza ci offre solo leggi, cioè affermazioni su ciò che le cose sono in generale, su ciò che hanno in comune le une con le altre, su quelle loro relazioni che sono identiche per tutte o quasi tutte. La legge di caduta dei gravi esprime ciò che è il corpo, la relazione generale secondo cui si muove ogni corpo. Ma: questo corpo concreto cos'è? Cos'è questa pietra venerabile del Guadarrama? Per la scienza questa pietra è un caso particolare di una legge generale. La scienza converte ogni cosa in un caso, vale a dire in ciò che questa cosa ha in comune con le altre. Questa è l'astrazione: la vita scoperta dalla scienza è una vita astratta, mentre per definizione il vitale è il concreto, l'incomparabile, l'unico. La vita è l'individuale.

Per la scienza le cose sono casi: così è risolto il primo stadio del problema della vita. Ora è necessario che le cose siano qualcosa di più che semplici cose. Napoleone non è solo un uomo, un caso particolare della specie umana: è quest'uomo unico, questo individuo. E la pietra del Guadarrama è diversa da un'altra pietra, chimicamente identica, giacente sulle Alpi.

7. La scienza divide il problema della vita in cue grandi regioni, che non comunicano tra loro: la natura e lo spirito. Così si sono formate due classi di scienze: le naturali e le morali, che indagano le forme della vita materiale e della vita psichica. Nello spirito si vede in modo più chiaro che nella materia come l'essere, la vita, non sia che un insieme di relazioni. Nello spirito non ci sono cose, ma stati. Uno stato di spirito non è altro che la relazione tra uno stato precedente e uno successivo. Non esiste, ad esempio, una tristezza assoluta, una cosa «tristezza». Se prima io sentivo un'immensa

allegria, e ora i motivi di allegria, benché grandi, sono minori, mi sentirò triste. La tristezza e l'allegria fioriscono l'una dall'altra, sono stati diversi di una stessa fisiologia che, a sua volta, è uno stato della materia o un moto dell'energia.

Le scienze morali, nondimeno, sono anch'esse soggette al metodo dell'astrazione: descrivono la tristezza in generale. Ma la tristezza in generale non esiste. Triste, orribilmente triste, è la tristezza che io sento in questo istante. La tristezza in quanto vita, e non in quanto idea generale, è ugualmente qualcosa di concreto, unico, individuale.

8. Ogni cosa concreta è costituita da una somma infinita di relazioni. Le scienze procedono discorsivamente, cercano queste relazioni a una a una, e pertanto avranno necessità di un tempo infinito per fissarle tutte. Questa è la tragedia originale della scienza: lavorare per un risultato che non otterrà mai in modo pieno.

Dalla tragedia della scienza nasce l'arte. Quando i metodi scientifici ci abbandonano, iniziano i metodi artistici. E se chiamiamo scientifico il metodo dell'astrazione e della generalizzazione, chiameremo quello artistico metodo dell'individuazione e della concretizzazione. Dunque non si dica che l'arte copia la natura. Dov'è questa natura esemplare fuori dai libri di fisica? Il naturale è ciò che accade in conformità con le leggi fisiche, che sono generalizzazioni, e il problema dell'arte è la realtà vitale, concreta, ciò che è unico in quanto unico, concreto, vitale. La natura è il regno dello stabile, del permanente; la vita, al contrario, è l'elemento assolutamente passeggero. Ne deriva che il mondo naturale, prodotto della scienza, è elaborato mediante generalizzazioni, mentre questo nuovo mondo della pura vitalità, per costruire il quale è nata l'arte, deve esser creato mediante l'individualizzazione. La natura, intesa come natura conosciuta da noi, non ci presenta niente di individuale: l'individuo è solo un problema insolubile per gli strumenti naturalisti, e sono risultati vani i tentativi compiuti dai biologi per definirlo. Non sappiamo chi è Napoleone, inteso come il tale individuo, finché un biografo profondo non ne ricostruisce l'individualità. Orbene, la biografia è un genere poetico. Le pietre del Guadarrama non acquistano la loro peculiarità, il loro nome e il loro proprio essere nella mineralogia, dove compaiono solo in quanto formano un'identica classe con altre pietre identiche, ma nei quadri di Velázquez.

9. Abbiamo visto che un individuo, si tratti di cosa o persona, è il risultato del resto totale del mondo: è la totalità delle relazioni. alla nascita di un filo d'erba collabora tutto l'universo. Si avverte l'immensità del compito che l'arte si assume su di sé? Come rendere manifesta la totalità delle relazioni che costituiscono la vita più semplice, quella di questo albero, di questa pietra, di quest'uomo?

È impossibile farlo realmente; proprio per questo l'arte è anzitutto artificio: deve creare un mondo virtuale. L'infinità delle relazioni è irraggiungibile; l'arte cerca e produce una totalità fittizia, una quasi infinità. È ciò che il lettore avrà provato cento volte davanti a un quadro famoso o a un romanzo classico; ci sembra che l'emozione ricevuta ci apra infinite prospettive, infinitamente chiare e precise, sul problema della vita. Il Chisciotte, ad esempio, lascia in noi, come un divino sedimento, una rivelazione improvvisa e spontanea che ci permette di vedere senza fatica, con una sola occhiata, un vastissimo ordinamento di cose: si direbbe che di colpo, senza apprendimento previo, siamo stati innalzati a un'intuizione superiore a quella umana. Di conseguenza, ciò che ogni artista deve proporsi è la funzione della totalità; dato che non possiamo avere tutte e ciascuna cosa, otterremo almeno le forme della totalità. La materialità della vita di ogni cosa è inaccessibile; si possieda almeno la forma della vita.

10. La scienza spezza l'unità della vita in due mondi: natura e spirito. L'arte, cercando la forma della totalità, deve fondere nuovamente questi due lati della realtà vitale. Non c'è nulla che sia solo materia: la stessa materia è un'idea; non c'è niente che sia solo spirito: il sentimento più delicato è una vibrazione nervosa. Per realizzare questa funzione, l'arte deve partire da uno di questi mondi e dirigersi verso l'altro. Questa è l'origine delle varie arti. Se andiamo dalla natura verso lo spirito, se partendo dalle figure spaziali cerchiamo l'elemento emozionale, l'arte è plastica: la pittura. Se

dall'elemento emozionale, da quello affettivo che fluisce nel tempo, aspiriamo alla plasticità, alle forme naturali, l'arte è spirituale. In fondo, è tanto l'una quanto l'altra cosa; ma il suo sforzo, la sua organizzazione, sono condizionati dal punto di partenza.

11. Cézanne, forse, non ha mai dipinto bene: gli mancano le doti fisiche del pittore. Tuttavia nessuno tra i contemporanei ha visto con pari profondità il significato radicale della pittura, né si è posto con pari chiarezza i suoi problemi sostanziali. Non c'è paradosso in questo: un uomo privo di entrambe le braccia, impossibilitato a prendere i pennelli, può covare nel cuore un'emotività pittorica di prim'ordine. Cézanne era solito avere in bocca una parola di enorme trascendenza estetica: realizzare. Secondo lui questa parola racchiude l'alfa e l'omega della funzione dell'artista. Realizzare, cioè convertire in cosa ciò che di per sé non lo è.

L'arte soffre da tempo di un grave disorientamento per l'uso confuso imposto a questi due vocaboli innocenti: realismo e idealismo. Comunemente s'intende per realismo -da res - la copia o finzione di una cosa; la realtà, dunque, corrisponde al copiato; l'illusione alla finzione, all'opera d'arte. Ma noi sappiamo già a che attenerci circa questa presunta realtà delle cose; sappiamo che una cosa non è ciò che vediamo con gli occhi: ogni paio d'occhi vede una cosa diversa, e a volte le pupille si contraddicono in uno stesso uomo. Abbiamo anche notato che per produrre una cosa, una res, abbiamo per forza necessità di tutte le altre. Realizzare, pertanto, non sarà copiare una cosa, ma copiare la totalità delle cose, e dato che questa totalità esiste solo come idea nella nostra coscienza, il vero realista copia solo un'idea: da questo punto di vista non vi sarebbero inconvenienti nel chiamare il realismo, in modo più esatto: idealismo. Ma anche la parola idealismo subisce false interpretazioni: comunemente, idealista è chi si comporta davanti agli usi pratici della vita con un non so che di stupida vaghezza e cecità: è chi cerca di introdurre nel clima ambientale progetti adeguati ad altri climi, chi cammina addormentato nel mondo. Di solito viene anche detto romantico e illuso. Io lo chiamerei imbecille.

Storicamente, la parola idea viene da Platone. E Platone chiamò idee i concetti matematici. E li chiamò così per il motivo puro e semplice che, come strumenti mentali, servono per costruire le cose concrete. Senza i numeri, senza il più e il meno, che sono idee, queste supposte realtà sensibili chiamate cose non esisterebbero per noi. Talché è essenziale a un'idea la sua applicazione al concreto, l'essere atta alla realizzazione. Dunque il vero idealista non copia le ingenue vaghezze che attraversano il suo cervello, ma s'immerge con ardore nel caos delle supposte realtà e cerca in esse un principio orientativo per dominarle, per appropriarsi fortissimamente della res, delle cose, che sono la sua unica preoccupazione e la sua unica musa. L'idealismo dovrebbe veramente chiamarsi realismo.

12. Cézanne, pittore, non dice nulla di diverso da ciò che io, teorico di estetica, dico con parole più tecniche. Cézanne: l'arte è realizzazione. Io: l'arte è individualizzazione. Le cose, le res, sono individui. La realtà è la realtà del quadro, non quella della cosa copiata. Il modello del Greco, per il ritratto del Cavaliere con la mano al petto, fu un pover'uomo che non riuscì ad individualizzarsi, a realizzare se stesso, ed è sprofondato in quella forma generale che denominiamo: toledano del XVII secolo. Fu il Greco, nel suo quadro, a individualizzarlo, concretizzarlo, realizzarlo per tutta l'eternità. Il Greco diede l'ultima pennellata sulla tela, e da allora una delle cose più reali del mondo, una delle cose più cose, è il Cavaliere con la mano al petto. Ed è proprio perché il Greco non copiò tutti e ciascuno dei raggi luminosi che giungevano sulla sua retina dal modello!

Per l'arte la realtà ingenua è puro materiale, puro elemento. L'arte deve disarticolare la natura per articolare la forma estetica. Pittura non è naturalismo -sia esso impressionismo, luminosismo, ecc.-; il naturalismo è tecnica, strumento della pittura. Lo strumento per esprimere quest'ultima non si riduce ai colori: la forma esteriore, il modello, il tema, le cose, in una parola, non sono fini o aspirazioni della pittura, ma semplicemente mezzi, materiale, come il pennello e l'olio.

13. L'importante è l'articolazione di questo materiale: questa articolazione è diversa nella scienza e nell'arte. E all'interno dell'arte è diversa nella pittura e nella poesia. La pittura interpreta il

problema della vita prendendo come punto di partenza gli elementi spaziali, le figure. Quella forma della vita, quell'infinita totalità delle relazioni necessarie a costituire la semplice vita di una pietra, in pittura si chiama spazio. Il pittore crea col suo pennello una cosa, organizzando un sistema di relazioni spaziali e dandole in esso un posto; allora questa cosa per noi comincia a vivere. Lo spazio è lo strumento della coesistenza: se nello stesso tempo esistono varie cose, lo si deve allo spazio. Ne deriva che in un quadro ogni pennellata deve essere il logaritmo di tutte le altre; di conseguenza, un quadro è tanto più perfetto quanto più numerosi sono i riferimenti di ogni centimentro quadrato della tela al resto di essa. È la condizione della coesistenza, che non si riduce al mero giacere delle cose l'una accanto all'altra. La Terra coesiste col Sole, perché senza la Terra il Sole andrebbe allo sbando, e viceversa: coesistere è convivere, vivere le cose l'una dell'altra, sostenersi reciprocamente, sopportarsi, tollerarsi, alimentarsi, fecondarsi e potenziarsi.

Occorre dunque che il quadro si trovi, presente e attivo, in ciascuna delle sue parti; l'arte è sintesi grazie a questo potere particolare e strano di far sì che ogni cosa penetri nelle altre e perduri con esse. La costruzione della coesistenza, dello spazio, ha necessità di uno strumento unitivo, di un elemento suscettibile di diversificarsi in innumerevoli qualità, senza cessare di essere uno e identico. Questa materia sovrana della pittura è la luce.

Il pittore crea la vita con la luce, come Jahvè all'inizio della Genesi. Non si dimentichi che a ogni creazione particolare, secondo il libro, Dio vide che era buona. Ci si immagina il Fattore che si ritrae, socchiudendo gli occhi per ottenere una visione più energica, più oggettiva e impersonale della sua opera: un gesto da pittore. La pittura è la categoria della luce.

14. Ciò che si è detto in precedenza, apparirà più fecondo se compariamo la pittura con un'altra arte: il romanzo, ad esempio. Il romanzo è un genere poetico le cui epoche germinali, il cui progresso ed espansione corrispondono esattamente ad analoghi stadi dell'evoluzione pittorica. Pittura e romanzo sono arti romantiche, moderne, nostre. Sono maturati come frutti del Rinascimento, cioè come espressioni del problema dell'individuo, tipico del Rinascimento.

Nei secoli XV e XVI si scopre l'interiorità dell'uomo, il mondo soggettivo, la realtà psicologica. Di fronte al mondo delle cose fisse, collocate in modo fermo nello spazio, sorge il mondo fugace delle emozioni, essenzialmente inquieto, fluente nel tempo. Questo regno vitale degli affetti trovò puntualmente la sua espressione estetica: il romanzo. La sostanza ultima del romanzo è l'emozione: i romanzi stanno lì solo per rivelarci le passioni degli uomini, non nelle loro manifestazioni attive e plastiche, non nelle loro azioni -per questo basta il poema epico-, ma nella loro origine spirituale, come contenuti nascenti dallo spirito. Se il romanzo descrive gli atti dei personaggi e anche il paesaggio che li circonda, è solo per spiegare e rendere possibile il suggerimento diretto degli affetti interiori delle anime. Ma la vita del nostro spirito è successione, e l'arte che la esprime tesse i suoi materiali nell'apparenza fluida del tempo. La convivenza delle anime si verifica nella successione: alcune versano in altre il loro contenuto più intimo, che da queste passa ad altre nuove: così i cuori si mettono in relazione gli uni con gli altri. Per questo il principio unitivo usato da quest'arte temporale è il dialogo. Nel romanzo il dialogo è essenziale, come la luce nella pittura. Il romanzo è la categoria del dialogo. Ripercorra il lettore la storia del romanzo: nella Grecia classica esistono solo racconti di viaggio, ciò che si chiamava teratologie. Se vogliamo cercare qualcosa di veramente ellenico dove possa trovarsi in germe il romanzo, troviamo solo i dialoghi platonici e, in un certo senso, la commedia. In contrapposizione all'epica, il romanzo si riferisce sempre all'attualità; la narrazione, per il greco, doveva proiettare sempre i suoi temi su un fondo, matrice delle vecchie età mistiche: la narrazione è leggenda. Trovarono solo una cosa degna di essere descritta come attuale: la conversazione, lo scambio di affetti tra uomo e uomo.

Il romanzo finisce di nascere in Spagna; la Celestina è l'ultimo tentativo, l'ultimo sforzo per fissare il genere. Cervantes, nel Chisciotte, oltre ad altri tremendi donativi, offre all'umanità un nuovo genere letterario. Orbene, il Chisciotte è un insieme di dialoghi. Forse questo ha motivato le discussioni tra i retorici e i grammatici del suo tempo; certifichi chi sa di queste materie se può essere riferito a qualcosa di simile ciò che dice Avellaneda all'inizio del suo prologo: «Poiché è

quasi commedia tutta la Storia di don Chisciotte della Mancia...». La luce è lo strumento di articolazione nella pittura, la sua forza viva. La stessa cosa è il dialogo nel romanzo.

15. Ritengo che quanto si è detto ci servirà per distinguere chiaramente tra ciò che ogni arte è chiamata ad esprimere e i mezzi che usa per l'espressione.

La vitalità, nella sua forma spaziale, ci si presentava come aspirazione radicale della pittura; la luce, come strumento generico. In ogni arte è importante questa distinzione tra la tecnica e la finalità estetica, ma in pittura lo è molto di più. Una considerazione volgarissima ce ne spiegherà il perché. Se, prendendo congiuntamente la storia della pittura, da una parte, e quella della letteratura dall'altra, compariamo il numero delle opere riconosciute come mirabili dai critici dell'una e dell'altra arte, ci ritroviamo con un brutto fatto che merita qualche giustificazione, se non deve rimanere incomprensibile. Vale a dire: l'eccessivo squilibrio tra l'abbondanza dei buoni esiti pittorici dell'uomo e l'esiguità dei suoi successi letterari.

Risulta che l'umanità ha eseguito molti più quadri belli, che composto opere poetiche forti. Io mi rifiuto di credere che sia stato così. Gli uni o gli altri, critici di pittura o critici letterari, si sono sbagliati e, a mio modo d'intendere, l'errore in questo caso appartiene ai più benevoli. La critica pittorica ha ecceduto nella lode, sedotta da una confusione tra il valore estetico e il risultato tecnico.

In pittura la tecnica è estremamente complessa e dotta: il meccanismo produttore di un quadro, se lo si compara con lo strumento letterario (l'idioma), è molto meno spontaneo, più distante dai mezzi naturali che l'uomo impiega negli usi quotidiani del vivere. In altri termini: tra il Chisciotte e una conversazione volgare c'è molto meno distanza nella complessità tecnica che tra un disegno di Rembrant e le linee che una mano ingenua può tracciare su un foglio per fissare l'impressione di una fisionomia o di un paesaggio. Grazie a ciò, in pittura la tecnica è arrivata a sostantivarsi, arrogandosi il diritto ad onori da contenuto artistico, pur essendo, come è, mero materiale. Quanti quadri essenzialmente antiestetici vivono nella lode della storia dell'arte per la pura virtù e la grazia della loro tecnica paziente, erudita, tenace? Se procedessimo a una revisione delle glorie della pittura, sulla scorta di una perentoria domanda di pura arte sostanziale, tutto il suo pianterreno -il ritratto- resterebbe fuori dalla nostra ammirazione, senz'altra eccezione che l'ammirazione per quei ritratti che non fossero realmente tali, bensì vere composizioni, quadri completi. Con ogni probabilità dovrebbe accaderci la stessa cosa con il paesaggio e con il quadro storico, che di solito nasconde, sotto la pompa cromatica dei costumi, un triste accattonaggio pittorico.

Si vuol forse dire che il pittore deve disinteressarsi delle preoccupazioni tecniche? Chiaro che no; anzitutto dovrà dipingere nel miglior modo al mondo. Vorrei solo far capire che, dopo aver dipinto mirabilmente, il pittore deve cominciare a diventare artista. Nella critica momentanea è necessario concedere al punto di vista tecnico la suprema istanza del giudizio, perché questa critica, più che un fine estimativo, ha un senso pedagogico; ma guardando gli enormi piani dell'intera storia di un'arte, cosa vogliono dire delle mani dipinte bene o la capricciosità di una linea? All'interno del significato di questi paragrafi, appare naturalmente molto più importante determinare che cosa si deve dipingere: il come si deve dipingere è questione secondaria, aggiuntiva, empirica, alla quale risponderanno in modo divergente cento scuole e mille pittori.

16. Tuttavia estraiamo una conseguenza: dato che si dipinge con la luce e nella luce, la pittura non ha alcun motivo di dipingere la luce. Valga questa affermazione come critica di ogni luminosismo che innalza il mezzo artistico a fine pittorico. Arriviamo dopo giri noiosi alla conclusione del nostro ragionamento, alla formula che esprima qual è il tema ideale dell'opera pittorica. Che si deve dipingere?

Abbiamo visto che non si debbono dipingere idee generali. Un quadro non può essere un trampolino che ci lanci di colpo in una filosofia. Per buona che sia, la filosofia che ci può offrire un quadro è necessariamente cattiva. La filosofia ha la sua espressione propria, la sua propria tecnica, condensata nella terminologia scientifica, e anche questa le sta stretta. Il quadro migliore è sempre un cattivo sillogismo. Il quadro deve essere pittura in tutta la sua profondità; le idee che può suggerirci debbono essere colori, forme, luce; ciò che è dipinto deve essere Vita.

E ora si richiami alla memoria ciò che ho detto per dare fluidità estetica a questo povero concetto di vita. Vita è scambio di sostanze; pertanto è con-vivere, coesistere, intrecciarsi in una rete sottilissima di relazioni, appoggiarsi l'un l'altro, alimentarsi mutuamente, sopportarsi, potenziarsi. Dipingere qualcosa in un quadro è dotarlo di condizioni di vita eterna. Immaginatevi davanti a un'opera di moda. Le sue figure stimolano la nostra fantasia al movimento, ci commuovono, vivono per noi. Passano cinquant'anni e quelle figure, davanti agli sguardi dei nostri figli, rimangono mute, quiete, morte. Perché ora sono morte? Di che vivevano prima? Di noi, della nostra sensibilità momentanea, periferica, passeggera. Quelle figure romantiche si erano alimentate del nostro romanticismo: scomparso questo, sono morte di fame e di sete. L'arte alla moda è fugace per questo: vive dello spettatore, essere effimero, che cambia di lì a poco, conndizionato dall'epoca, dal giorno, dall'ora. L'arte classica non fa assegnamento sullo spettatore: per questo ci è più difficile arrivare intimamente fino a lei. Il pittore eccellente ha sempre messo nel suo quadro non solo le cose che ha voluto o gli è convenuto copiare, ma un mondo inesauribile di alimenti affinché queste cose potessero perdurare nella vita eterna, in un perpetuo scambio di sostanze. La conquista di ciò che si è chiamato «aria», «ambiente», è un caso particolare di questa esigenza incalcolabile. Gli egizi guardavano alla morte come a un modo della vita, come un'esistenza virtuale degli esseri al di là del visibile. Per questo, per facilitare loro la nuova vita, trasformavano i cadaveri in mummie e chiudevano con loro nelle mastabe ogni sorta di alimenti. Questo deve dipingere il pittore: le condizioni perenni della vitalità. Questo hanno fatto tutti i pennelli eroici.

17. Nell'uomo la vita si duplica: i suoi gesti, le sue membra, sono al tempo stesso vita spaziale e segni di vita affettiva. La pittura si integra col corpo umano; attraverso di esso penetra nel suo dominio, sotto l'impero della luce, tutto ciò che non è immediatamente spazio: le passioni, la storia, la cultura. Il tema ideale della pittura, di conseguenza, è l'uomo nella natura. Non quest'uomo storico, non quell'altro; l'uomo, il problema dell'uomo come abitante del pianeta. Ridurre questo problema a un tipo nazionale, ad esempio, è ridurlo alle dimensioni di un aneddoto. Sarà dunque una stravaganza dire che il tema generico, radicale, prototipico della pittura è quello proposto dalla Genesi nel suo inizio? Adamo nel Paradiso. Chi è Adamo? Chiunque e nessuno in particolare: la vita. Dov'è il Paradiso? Il paesaggio del Nord o del Mezzogiorno? Non importa: è lo scenario ubiquo per l'immensa tragedia del vivere, dove l'uomo lotta e si riconforta per tornare a lottare. Questo paesaggio non ha bisogno di alberi suggestivi, né «dolomiti», come la Gioconda; può essere, come nella Crocifissione del Greco, un palmo di tenebre a ogni lato della testa dolente del Cristo. Quelle tenebre brevissime -come dice un critico- potevano considerarsi estese su tutta la terra. Sono quanto basta perché le tempie redentrici continuino a vivere in perpetuo la morte di un crocifisso.

Ecco le note che mi manda il dottor Vulpius. Le sue abitudini di pensatore tedesco lo hanno indotto a indagare troppo sull'origine della questione. Un problema in apparenza così esiguo, come quello dell'arte pittorica, lo ha condotto a sviluppare una visione sistematica dell'universo. Non è strano; il suo compatriota Longe dice, nella Storia del materialismo, che la Germania è l'unico paese dove un farmacista, per pestare nel suo mortaio, ha necessità di pensare che significato abbia questo nell'armonia universale.

Maggio-agosto 1910
Adán en el Paraíso, in Obras Completas, Alianza, Madrid 1987, 12 voll. I, 473-492
(traduzione: gianni ferracuti)

Note

[1] Anche questo mi sembrerebbe oggi una bestemmia, se non mi sembrasse un'ingenuità. La funzione non crea l'organo, né l'organo la funzione. Organo e funzione sono coetanei (nota del 1915).

[2] Questo concetto leibniziano e kantiano dell'essere delle cose ora mi irrita un po' (nota del 1915).